

LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE EN LA LITERATURA: ANOTACIONES A LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY

Leonardo Verano Gamboa
Universidad de Wuppertal (Alemania)

Resumen

En la literatura, y en general en el arte, se muestra lo propio del lenguaje: la experiencia de la palabra como acontecimiento de creación de sentido. El lenguaje de la literatura tiene el poder de crear nuevos sentidos y mundos posibles, donde el sentido de la palabra no se agota en su función de representación, porque es originariamente experiencia del mundo de la vida. Este planteamiento se desarrolla en tres momentos: 1. Introducción: Se presentan los presupuestos de la concepción metafísica del lenguaje, particularmente los expuestos por el racionalismo y el empirismo filosóficos. 2. Mundo de la vida y literatura: A partir de la obra de Stendhal y de Balzac se argumenta por qué el decir de la literatura, antes que ser narración de hechos y personajes, habla del encuentro del hombre con el mundo. 3. La actualidad como decir de la obra: Tomando como ejemplo la obra de Proust se explica cómo en la experiencia de lectura de la obra literaria su ser actual se vive como auténtica creación de sentido.

Palabras clave

Mundo de la vida, sentido, actualidad, lenguaje

Abstract

In Literature, and in Art in general, the Language itself is depicted: the experience of the word as a happening of creation of sense. The Language of the Literature has the power to create new senses and possible worlds, where the sense of the word does not get finished

on its representation, due to it is source experience of the life's world. This establishment is developed in three moments: 1. Introduction: Presentation of presupposes of the metaphysic conception of the Language, Particularly for those stated by the Rationalism and the Empiricism Philosophies. 2. World of the Life and The Literature: Based on the works of Stendhal and Balzac, it is stated why the function of Literature further than narrating facts and characters, it is about the encounter between the man and the world. 3. The presently as a mean of the work: taking as an example of Prust's work, it is explained how in the experience of the reading of a literature work its currently being it felt as an authentic creation of sense.

Key words

Life's world, sense, present time, language

Una novela expresa como un cuadro. Se puede contar el tema de la novela como el del cuadro, pero la virtud de la novela, como la del cuadro, no está en el tema. El novelista mantiene con su lector –y cualquier hombre con cualquier otro– un lenguaje de iniciados. Iniciados en el mundo, en el universo de posibles que son un cuerpo humano, una vida humana.

M. Merleau-Ponty

La pregunta por el lenguaje es el hilo conductor a partir del cual Merleau-Ponty elabora en su obra¹ su filosofía como una filosofía del cuerpo. Ésta, que tiene como tarea principal la interpretación de la génesis del sentido (*Sinne*)², debe estar en condición de explicar la experiencia originaria que lo hace posible. Para el filósofo francés esta experiencia puede ser comprendida cabalmente si a su vez se comprende ella misma como una experiencia del lenguaje.

El análisis de la experiencia originaria del lenguaje encuentra en el mundo de la vida (*Lebenswelt*) el origen y la explicación de la manifestación del sentido. La fenomenología del lenguaje, como el autor mismo la denomina, debe ser comprendida entonces como el despliegue de una filosofía del mundo de la vida. El lenguaje, en este sentido, lejos de ser un tema más define y orienta el camino emprendido por Merleau-Ponty.

¹ Si bien Merleau-Ponty trabaja por extenso la reflexión sobre el lenguaje en sus obras póstumas *La prosa del mundo* y *Signos*, se considera que en toda su obra, desde la *Estructura del comportamiento*, pasando por la *Fenomenología de la percepción*, hasta su obra póstuma *Lo visible y lo invisible*, permanece como telón de fondo la problemática de la comprensión del sentido como rasgo esencial de su análisis fenomenológico.

² La noción de sentido como *Sinn* corresponde, como se verá, a la concepción ontológica de la percepción como apertura o acontecimiento de sentido, de la cual la interpretación lingüística tradicional –el sentido como *Bedeutung*, el significado referido a una palabra o enunciado– es tan sólo una derivación.

A partir de la concepción del arte como fundación (*Stiftung*) originaria de sentido se sostiene que la experiencia artística, al igual que la experiencia científica, nunca ha sido representación de la realidad. El lenguaje, en el caso de la literatura, tiene el poder de crear nuevos sentidos y mundos posibles, porque es originariamente experiencia del mundo de la vida. Este planteamiento se desarrolla en tres momentos.

1. Introducción

Para el filósofo francés las concepciones filosóficas tradicionales, basadas en una visión psicologista de la experiencia, han terminado por concebir el lenguaje como un medio o instrumento al servicio del hombre. Con la revisión de la noción de percepción (*Wahrnehmung*), que tiene como propósito central reivindicar el estatuto ontológico de ésta, el autor hace explícita la mutua copertenencia de mundo y de lenguaje.

Este punto de partida prepara el terreno para comprender por qué el autor sostiene que, al analizar el arte clásico y la literatura moderna (estos dos, paradigmas artísticos que tuvieron como propósito explícito la representación objetiva de la realidad), el mundo de la percepción —el mundo de vida— ha permanecido como horizonte de su creación.

El análisis hecho por Merleau-Ponty en torno a los prejuicios sobre la percepción y el cuerpo, recurrentes en la tradición del pen-

samiento filosófico, deja entrever las concepciones del lenguaje que, no obstante las diferencias en los planteamientos, reducen a éste, en últimas, a un medio o instrumento del pensamiento para explicar el mundo. Es el caso de la visión del lenguaje presente en la concepción del conocimiento expuesta por el empirismo, particularmente en Locke y Hume, y por el racionalismo, especialmente por Descartes, así como el de las llamadas interpretaciones cartesianas del lenguaje, específicamente la expuesta por Husserl en las *Investigaciones lógicas* e incluso en *Experiencia y juicio*.

El rechazo rotundo de la existencia de ideas innatas en favor de la experiencia³, tesis central del empirismo frente al origen del conocimiento, procura una concepción que hace al lenguaje “dependiente” de la percepción. Se debe afirmar que, en primer lugar, para el empirismo las palabras son signos de ideas que utiliza la razón para expresar sus pensamientos. El lenguaje, de este modo, es una propiedad de la razón, a partir de la cual es posible la reflexión.

El lenguaje surge, desde la perspectiva empirista, por la necesidad que tiene el hombre de perfeccionar la comunicación con los demás a partir del uso de palabras generales, con sentido universal, válidas para todos⁴. La comunicación entre los hombres sería imposible, argumento esgrimido a menudo, si las palabras nombraran únicamente los objetos particulares. Fue necesario crear palabras que expresen el sentido universal o esencial⁵ de

³ Cf. John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano* (México: F. C. E, 1956) Libro I, 1 y Libro II, 1.

⁴ Es claro observar que para el empirismo, al igual que para algunas concepciones contemporáneas del lenguaje, éste se caracteriza por ser una convención social, resultado del acuerdo o consenso logrado entre las comunidades de hablantes. Cf. Locke, *Ensayo ...*, 397 y ss.

⁵ Para el empirismo, de acuerdo con lo planteado, la “esencia” es la idea abstracta o universal creada por el entendimiento. Con esta concepción, el empirismo iba en contra del carácter metafísico de la tradición que hacía de la esencia el soporte o fundamento de las cualidades o propiedades de los objetos. Cf. Locke, *Ensayo ...*, 278.

las ideas generales para lograr el entendimiento entre los hombres. Lo propio del lenguaje será, por ello, representar a través de palabras un sinnúmero de objetos individuales bajo un rasgo común aplicable a todos ellos⁶.

Cabe subrayar que, teniendo en cuenta el interés que nos ocupa, para el empirismo, en rigor, el lenguaje no posee sentido; simplemente es el vehículo o el medio para expresar las ideas⁷. Sin embargo, quien determina realmente el sentido del lenguaje no es el entendimiento sino la sensación, ya que sus impresiones o ideas simples, al ser retenidas por el entendimiento, constituyen la fuente y causa de las ideas generales⁸. La excesiva prelación dada por el empirismo a las sensaciones termina haciendo del entendimiento el principal *receptor* de las impresiones, y del lenguaje la palabra vacía que sirve para ser llenada a través de asociaciones y combinaciones de ideas simples.

En la concepción cartesiana del lenguaje, por el contrario, éste posee un poder relacionado con el uso creador de palabras y discursos. Aunque tanto para el empirismo como para el racionalismo el lenguaje es la facultad que distingue al hombre de los animales, el valor del lenguaje para Descartes está en

el uso de nuevas expresiones y no sólo en el poder de representar ideas o pensamientos.

En efecto, para Descartes lo que distingue al hombre de las máquinas o de los animales no es el lenguaje en cuanto tal, pues éstos emiten también palabras o signos⁹, sino el poder usar nuevas palabras que expresen pensamientos y situaciones diferentes¹⁰. Su interpretación del fenómeno del lenguaje, a diferencia de su interpretación del cuerpo¹¹, se encuentra más allá del modelo de explicación mecanicista, el cual haría corresponder la aparición de una palabra –efecto– a un estímulo determinado –causa.

En esto consiste precisamente el lenguaje de los animales: emitir palabras que son el resultado directo de determinados estímulos – una orden, un sonido, un alimento, etc.¹². La naturaleza del lenguaje humano, por el contrario, está determinada por la libertad del pensamiento para crear continuamente nuevas palabras y discursos. De este modo, el lenguaje no posee propiamente el poder de crear nuevas palabras, sino que en virtud de su libertad el pensamiento escapa a las leyes naturales –res extensa–, y permite hacer un uso creador de él.

De esta forma Descartes da un paso decisivo en la concepción moderna del lenguaje¹³,

⁶ Cf. Locke, *Ensayo ...*, 392-3.

⁷ Cf. Locke, *Ensayo ...*, 391.

⁸ Si bien, como afirma Merleau-Ponty, el empirismo no incurre, en su concepción del conocimiento, en un simple mecanicismo, sí hace de las impresiones sensibles la causa fundamental del origen del conocimiento.

⁹ Cf. René Descartes, *Discurso del método, Dióptrica, Meteoros y Geometría* (Madrid: Alfaguara, 1981) 42.

¹⁰ “Pues puede fácilmente pensarse que una máquina esté hecha de forma tal que profiera palabras e inclusive que profiera algunas a propósito de acciones corporales que causasen cierto cambio en sus órganos, como si se pulsa en un cierto lugar que pregunte qué se le quiere decir y si se le pulsa en otro que grite que se le hace daño y cosas semejantes; pero no será capaz de utilizar de forma diversa las palabras, para responder con sentido a todo cuanto se le diga en su presencia, tal y como los hombres menos capacitados pueden realizar”. Descartes, *Discurso*, 41.

¹¹ Cf. Descartes, *Discurso ...*, 34.

¹² Cf. Descartes, *Discurso ...*, 40-2.

¹³ Si bien Descartes no se interesó por desarrollar una teoría del lenguaje, en su filosofía subyace la tesis que va a definir, en gran parte, los estudios científicos del lenguaje, esto es, el nacimiento de la lingüística como ciencia: el uso creador del lenguaje que, como afirma Chomsky, supone contar con una estructura

conservando, sin embargo, la idea central de la concepción filosófica tradicional sobre él,¹⁴ al plantear la independencia absoluta entre éste y el pensamiento. Esta situación lo llevó a sostener que, en discusión con el naturalismo y el mecanismo, el desarrollo de la inteligencia no depende del lenguaje. Si esto fuera cierto, afirma el filósofo francés, las personas tontas o estúpidas no harían un uso creador del lenguaje, y es sabido que estas personas poco inteligentes son capaces de emitir palabras o crear signos para expresar pensamientos y situaciones nuevas¹⁵.

La concepción husserliana del lenguaje, por su parte, aunque critique el empirismo psicologista de Locke y Hume, el cual termina por ignorar la capacidad del entendimiento para producir significaciones universalmente válidas, no deja de ofrecer en las *Investigaciones lógicas* una interpretación metafísica del lenguaje. La distinción hecha desde la primera Investigación entre el campo de la lógica y el campo de la gramática,¹⁶ va a sustentar una interpretación del fenó-

meno de la significación como dependiente, no del signo o palabra, sino de las intenciones significativas de la conciencia. En sentido estricto, dirá Husserl, al campo de la lógica corresponde la génesis y construcción del sentido y al campo del lenguaje la *expresión* de dicho sentido. Así, como se explicará brevemente, la palabra no posee propiamente sentido, ya que depende de la capacidad intelectual de la conciencia de significar o dar sentido a la realidad en general.

Husserl, en su tarea de explicar la génesis del sentido, distingue más claramente en la Sexta Investigación la función asignada al lenguaje. Para ello se ocupa de precisar la relación entre la percepción y el juicio, argumentando que si bien ésta establece la posibilidad de realización del juicio, no determina el nacimiento de su significación¹⁷. Si esto fuera cierto, continúa el filósofo alemán, ¿cómo se explicaría que de una misma percepción se puedan enunciar juicios distintos que posean, por consiguiente, sentidos distintos?¹⁸ ¿Cómo entender que un juicio

infinita de signos capaz de generar en forma ilimitada palabras y discursos nuevos. En este sentido, la concepción del lenguaje en Descartes será el germen de posturas no sólo modernas sino contemporáneas del lenguaje como la del propio Chomsky quien, a partir de su teoría de la gramática generativa y transformacional, concibe el lenguaje como una competencia lingüística ilimitada capaz de producir una serie igualmente ilimitada de discursos. Cf. Noam Chomsky, *Lingüística cartesiana: Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista* (Madrid: Gredos, 1969) 19 y ss, especialmente 71. Asimismo, Noam Chomsky, *Problemas actuales en teoría lingüística: Temas teóricos de gramática generativa* (México: Siglo XXI) 10-1.

¹⁴ Se sabe que es a Platón, particularmente en su diálogo el *Cratilo*, a quien se debe la concepción naturalista del lenguaje. Aunque Platón argumente, al final del diálogo, que debe existir un conocimiento en sí mismo de las cosas, no adquirido a través del lenguaje, sostiene que la función de los nombres es designar la esencia de las cosas. Cf. Platón, *Diálogos*, vol. II (Madrid: Gredos) 453 y ss.

¹⁵ Cf. Descartes, *Discurso ...*, 41.

¹⁶ Husserl, en la introducción a las *Investigaciones lógicas*, volumen I, destaca la unidad esencial entre la palabra y su significación, pero dicha unidad no equivale a suponer cierta autonomía epistemológica en la concepción del lenguaje. El problema del origen del sentido o de la significación se aclara en el análisis de las intenciones significativas, en la región de la conciencia; análisis que involucra las palabras, esto es, el mundo de su expresión. Cf. E. Husserl, *Investigaciones lógicas*, vol. I (Barcelona: Altaya, 1995), Introducción a las Investigaciones, §4, 223; Investigación primera, §10, 244.

¹⁷ “La percepción realiza, pues, la posibilidad de que se despliegue la mención de esto, con su referencia determinada al objeto; por ejemplo, a este papel que tengo delante de mis ojos. Pero ella misma no constituye –así nos parece– la significación, ni siquiera en parte”. E. Husserl, *Investigaciones ...*, vol II, 612.

¹⁸ Cf. E. Husserl, *Investigaciones ...*, 609.

pueda ser significativo sin que haya percepción directa de un objeto, mejor aún, faltando la percepción por completo?¹⁹.

La posibilidad de enunciar juicios distintos sobre una misma percepción, antes que negar, confirma la existencia de la unidad de la expresión que, en cuanto fundamento de toda significación, es independiente de este o aquel juicio o de esta o aquella percepción. Tal unidad está constituida, entonces, por el propio *acto* de significar²⁰, más que por el contenido de representación de la palabra y de su posible sentido universal. Este “acto”, que en realidad no es “un” acto sino un “flujo” de vivencias, constituye la esencia de la conciencia como intencionalidad significativa, esto es, como la orientación inherente de la conciencia de dar o conferir sentido al mundo.

La explicación del sentido, de acuerdo con este planteamiento, no puede hacerse, a la manera del racionalismo objetivista tradicional, desde la relación del pensamiento y la palabra con la realidad –objeto percibido– sino, en rigor, desde el campo de la conciencia constituyente, es decir, desde la intencionalidad significativa como esencia de la conciencia. Así, en el estudio fenomenológico del sentido, lo verdaderamente importante no es el análisis de las palabras como

tales o de su relación con los objetos por ellas referidos, sean estos reales, ideales o imaginarios; se trata del análisis de la adecuación de la palabra a la intención significativa.

Aunque Husserl da un primer paso importante en sus *Investigaciones*, sostiene Merleau-Ponty, al criticar el psicologismo que subyace en la postura empirista y racionalista sobre el lenguaje y el conocimiento, su propuesta de un análisis fenomenológico del lenguaje se encuentra determinada por la actividad constituyente de la conciencia, haciendo de éste, finalmente, un objeto pasivo: en él recaen las intenciones significativas de la conciencia, incapaz de significar por sí mismo²¹.

Pero se puede observar que Husserl, no sólo en las *Investigaciones* sino también en *Experiencia y juicio*, mantiene, en lo fundamental, esta concepción metafísica del lenguaje que, en últimas, hace depender el sentido de la vida de la conciencia²². Sin pasar por alto los aportes y las nuevas consideraciones que el filósofo alemán realiza aquí sobre el tema (entre los que vale la pena destacar el haber ampliado la noción de *juicio* a la experiencia del mundo de la vida²³; el haber concebido la *doxa* como el lenguaje originario, punto de partida de todo lenguaje²⁴, no sólo del científico; el haber afirmado el *interés* de la

¹⁹ Cf. E. Husserl, *Investigaciones...*, 610.

²⁰ Cf. E. Husserl, *Investigaciones...*, 611-2.

²¹ “Este proyecto supone que el lenguaje es uno de los objetos que la conciencia constituye de modo soberano, las lenguas actuales casos muy particulares de un lenguaje posible cuyo secreto guarda ella –sistemas de signos vinculados a su significado por relaciones unívocas y susceptibles, tanto en su estructura como en su funcionamiento, de una explicitación total. Así planteado como un objeto ante el pensamiento, el lenguaje no podrá representar otro papel con respecto a él que el de acompañamiento, sustituto, vademécum o medio secundario de comunicación”. Maurice Merleau-Ponty, *Signos* (Barcelona: Seix Barral, 1964) 101, E. F. 105-6. En adelante la edición francesa de las obras de Merleau-Ponty se citará después de la edición en español como E. F.

²² En este mismo sentido Derrida, en su estudio sobre la concepción del signo en Husserl, afirma que, no obstante los giros conceptuales en torno al lenguaje efectuados por el filósofo alemán, se mantiene en el horizonte de la conciencia trascendental fiel a las tesis centrales de las *Investigaciones lógicas*. Cf. J. Derrida, *La voz y el fenómeno: Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Valencia: Pretextos, 1995) 39 y 44.

²³ Cf. E. Husserl, *Experiencia y juicio* (México: UNAM, 1980) 64.

²⁴ Cf. Husserl, *Experiencia...*, §§ 10, 48; 13, 62.

percepción como la evidencia, la certeza, a partir de la cual se construyen los juicios predicativos²⁵), el lenguaje sigue siendo algo secundario y derivado de la actividad de la conciencia; mantiene Husserl en *Experiencia y juicio* una división epistemológica entre percepción y enunciación que hace imposible concebir a aquella como lenguaje, como experiencia de sentido que no necesita de la conciencia o del yo para ser, para expresarse²⁶.

Ahora bien, la tesis expuesta por Merleau-Ponty al respecto sostiene que el pensamiento “no es una representación, eso es, no propone expresamente objetos o relaciones”²⁷. La palabra “tiene” su propio sentido, el poder de significar o interpretar, porque se encuentra fundada en la experiencia corporal del mundo. Si la percepción es ya expresión, comprensión inmediata de sentido, lo es porque lo propio de la experiencia humana es ser una experiencia de lenguaje en la que el hombre mismo se vive como palabra: no hay un sujeto o pensamiento del lenguaje, sino que es el propio cuerpo el que habla.

Con este planteamiento, Merleau-Ponty da un paso importante en su análisis de la génesis del sentido: en la *Warnehmung*, concebida justamente como *campo* u *horizonte* de toda experiencia, acontece el sentido. En rigor, no hay una subjetividad constituyente, sino una subjetividad anónima corporal que percibe el mundo como horizonte de sentido. Es radicalizando el descubrimiento de Husserl de la subjetividad anónima corporal como fundamento originario del sentido, que nuestro autor propone al cuerpo como la *Urstiftung*, como fundación originaria de

sentido, más que a la vida trascendental del espíritu.

Esta experiencia originaria del lenguaje, donde el sentido no depende de un fundamento o razón constituyente, a modo de una subjetividad o razón universal, es aquella que se inicia cada vez en la creación literaria.

2. Mundo de la vida y literatura

La literatura pone en evidencia que su sentido no consiste en la elaboración de una teoría de la narración de hechos y la descripción de personajes destinada a representar, con la máxima objetividad, lo sucedido en una época determinada. La obra literaria moderna, comúnmente asociada al espíritu racionalista de la época, muestra sin embargo el poder que tiene la palabra escrita de crear sentidos y mundos posibles. Si bien es cierto que los escritores modernos, al igual que los pintores clásicos, tuvieron como propósito explícito la representación objetiva de los personajes y hechos de su época, no es menos cierto que sus obras constituyeron auténticas invenciones que, en su misma tarea de representar, evidenciaron su poder inagotable de creación.

Para el filósofo francés, la obra de Stendhal y de Balzac, considerados como los máximos representantes del realismo literario del siglo XIX, muestra cómo lo verdaderamente importante en la literatura no es la explicación detallada de un tema o idea sino algo muy distinto: el hecho de hacer vivir al lector el misterio de la trama, que no es diferente al misterio de la vida.

²⁵ Cf. Husserl, *Experiencia...*, § 14, 68-9.

²⁶ El propósito fundamental de Husserl de explicar el origen de la lógica a partir del análisis de la experiencia del mundo de la vida, lo lleva a preguntarse por los fundamentos últimos de toda predicación –la percepción sensible–, entendida ésta como anterior a toda expresión, a todo lenguaje. Cf. Husserl, *Experiencia...*, § 12, 59.

²⁷ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta, 1985) 197, E. F. 209.

El valor literario de *Rojo y negro* no está simplemente en haber “retratado” la época de la restauración de la sociedad francesa de comienzos del siglo XIX, a través de un personaje ambicioso y sin escrúpulos como Julián Sorel. Lo fundamental en la novela no es la narración de la vida de ascenso social de Julián, hijo de un campesino que lo maltrataba y humillaba –situación que le permite conocer la mezquindad y avaricia de la burguesía y la hipocresía de la vida sacerdotal–, sino aquello que *se dice* “más allá” o “más acá” de los hechos, en lo que se entrevé o insinúa a través de ellos.

El tema del ascenso y fracaso social, entretelado con la trama de una pasión amorosa entre Julián y la señora Renal, es un tema no menos que trillado en la literatura. Stendhal sabía muy bien que, al haber incluso elegido una crónica contemporánea²⁸, el valor estético de sus obras no estaba en la originalidad temática. El autor narra el prestigio social ganado por Julián al ser preceptor de las familias mas acomodadas de Verrières y de París, y su ascenso en la Iglesia. Pero lo significativo de esta narración son los pequeños detalles que rompen la linealidad del relato y de los cuales poco o nada se habla: el retrato de Napoleón guardado con tanto celo por Julián, sus largos años de ausencia, el silencio de la señora de Renal.

Son estos “detalles” los que configuran el *estilo* de Stendhal, la forma como la palabra narra los hechos, permitiendo la emergencia de nuevos sentidos, más que el desarrollo de un tema o idea. La palabra, como palabra literaria, no limita su sentido a lo referido o denotado, ya que instaura siempre un horizonte de interpretación para el lector:

Lo que cuenta no es tanto que Julián Sorel, al saber que ha sido traicionado por Mme. de Renal, vaya a Verrière y trate de matarla sino, tras la noticia, aquel silencio, aquella cabalgada de sueño, aquella certidumbre sin pensamiento, aquella resolución eterna (...) Ahora bien, eso no se ha dicho en ninguna parte. No hay necesidad alguna de un “Julián pensaba”, “Julián quería” (...). Basta con que decida contar en tres páginas, en lugar de contarlos en diez, y callar aquello en vez de decir esto²⁹.

Es el estilo de la narración, con sus silencios y equívocos, lo que hace que los hechos narrados no aparezcan como algo transparente y comprensible en sí mismo. El sentido del lenguaje literario se desliza entre las palabras, emerge de los intersticios, de los espacios en blanco figurados entre una palabra y otra; espacios de silencio en la narración sin los cuales la palabra no podría significar. El silencio, como aquello que caracteriza el lenguaje literario y el lenguaje de la obra de arte, no indica la ausencia de palabra o de signo sino, por el contrario, el poder que tiene éste de significar más allá de sí mismo.

El lenguaje literario se debe entender bajo un fondo de silencio que lo acompaña siempre y sin el cual no diría nada: la palabra se encuentra tejida, entreverada por hilos de silencio, dirá Merleau-Ponty³⁰. El silencio presente tras la aparición de una acción, de las palabras dichas por un personaje, de una mirada, del roce clandestino de una mano; el silencio lleno de sentido que da qué pensar y qué decir, es aquello que hace que la obra literaria tenga la densidad de la vida, su carácter impredecible y abierto.

²⁸ El intento de homicidio de un joven apasionado y su posterior intento de suicidio fue un hecho reseñado por los periódicos franceses en 1827, motivo de inspiración de Stendhal. Cf. Stendhal, *Rojo y negro* (Barcelona: Editores RBA, 1995) XV.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo* (Madrid: Taurus, 1971) 137, E. F. 124.

³⁰ Merleau-Ponty, *La prosa...*, 80, E. F. 64.

Aquello que define el sentido de los acontecimientos de la obra no es la conciencia del narrador ni la de sus personajes, sino el carácter abierto e incierto de la vida que penetra e invade de extremo a extremo la novela. Por ello el lector de *Rojo y negro*, conocedor de la crónica y de su desenlace, sólo podría comprender el sentido de ésta en relación con la totalidad de los acontecimientos narrados en la obra, así como una actitud puede explicar el sentido de la vida de alguien en la medida en que se reconoce que ella es la expresión de un modo de ser, de una manera de ver el mundo.

Al igual que en la pintura clásica, aquello que le da sentido a la obra de Stendhal es el encuentro del autor con el mundo. *Rojo y negro* muestra el *estilo* del autor, el inconformismo constante con la sociedad de su época, hasta el punto de encontrar en Julián Sorel su propia personalidad y vida: su crítica a la Iglesia católica y el hecho de sentirse fracasado en la vida pública y como escritor. Pero se sabe, el valor del artista, del escritor, está, no en hacer de la su obra una autobiografía, sino en dejar que la obra hable desde sí misma. *Rojo y negro* habla desde sí misma porque al circunscribir los hechos a una situación histórica concreta, como una manera de traducir en literatura el encuentro del escritor con el mundo, se sustrae a la vida del autor para mostrar el mundo inventado por éste.

En este mismo sentido, Balzac, en *Eugenia Grandet*, por ejemplo, muestra una manera de ver la sociedad del dinero, una visión del mundo expresada en la palabra, en la manera que encontró de decir y de significar desde el lenguaje. El uso vivo del lenguaje en Balzac, en cuanto visión de mundo, vale tanto o más, para nuestro autor, que un tratado de

filosofía sobre el capitalismo, pues lo propio del lenguaje literario está precisamente en inaugurar un nuevo sentido como experiencia que se recrea en la percepción del mundo y no en la elaboración de conceptos y argumentaciones³¹. En esto radica, afirma, una de las diferencias fundamentales entre la filosofía y la literatura: mientras que el filósofo reflexiona y discute sobre la deshumanización del capitalismo, sobra la subjetividad, la libertad, etc., el novelista, con su *estilo*, con su manera propia de decir, hace presente ese mundo que el filósofo ha convertido en objeto de reflexión³².

Balzac, a diferencia de Molière, no se ocupa de personificar al avaro en el señor Grandet, papá de Eugenia, sino de mostrar el mundo de la avaricia. La pasión de Grandet por el dinero no se circunscribe a su vida personal, ni a los efectos que puede causar en su familia –como es el caso de Harpagón, el protagonista del Avaro de Molière–, sino que involucra toda una colectividad, e incluso, a la misma sociedad francesa de las primeras décadas del siglo XIX. Si bien la narración de *Eugenia Grandet* tiene lugar en una pequeña provincia –Saumur–, lo que importa, y está constantemente en juego en la novela, es la lucha y contradicción entre la vida llevada en ésta y la llevada en la capital, en París; el dinero acumulado por Grandet y el poder de las finanzas de la capital; ambos poderes revitalizados por la ironía de Balzac.

Es en virtud de estas contradicciones –entre la provincia y la capital, entre la avaricia de Grandet y la bondad de Eugenia, entre el amor de ésta y su primo– como Balzac muestra el mundo, la vida de la sociedad francesa de comienzos del siglo XIX. El escritor francés no presenta un personaje frente a una situación, sino que, a través de su narración,

³¹ Merleau-Ponty, *La prosa...*, 138, E. F. 126.

³² Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Península) 57, E. F. 34.

construye una red de relaciones –una comunidad de personas, de familias que viven en función de calcular la fortuna amasada por la empresa de Grandet, de conquistar a la bella Eugenia–, que determina el carácter y comportamiento de este o aquel personaje. Los personajes, por decirlo así, son el “resultado” del juego de intereses, de poderes que estructuran la vida en sociedad.

La importancia de un personaje está dada, en este sentido, por su capacidad de incidir en el entorno social, por la posibilidad de hacer comprender, a través suyo, la vida, la red de relaciones de una comunidad. Así, el personaje como individuo sólo se comprende por el tipo de relaciones que establezca con los demás, con la sociedad; ésta a su vez sólo se comprende a través de los individuos que la componen.

Si el lenguaje literario se caracteriza, como se afirmaba, por ser un lenguaje del silencio, un lenguaje que da qué pensar e imaginar, es precisamente gracias a que su narración muestra, no el carácter de un personaje o la explicación de un hecho, sino la vida humana que se debate constantemente en ambigüedades y contradicciones. Eugenia, por ejemplo, habría podido casarse con su primo, y este hecho hubiera constituido un final feliz, pero el lector sabe que esto no hubiera cambiado el sentido trágico de la novela, ya que sus relaciones y comportamientos –la vida llevada por cada uno de ellos, su visión del mundo– hacen imposible la realización de su amor: la infinita bondad y amor de Eugenia por su primo Charles, y la arrogancia e indiferencia por parte de éste³³.

Del mismo modo, el autor no se ocupa en explicar en detalle el amor de Eugenia por su primo; tampoco necesita, como se comentó a propósito de Stendhal, referir cómo lo

extrañaba y pensaba, sino que a través de un acto de Eugenia –el pago de la deuda del padre de Charles– es capaz de mostrar la grandeza de su amor. Si el lenguaje literario habla, al igual que en la pintura, con “las voces del silencio”, como dice Merleau-Ponty, no es porque aquello que no se narra resulte ser una omisión intencionada, sino porque constituye, por el contrario, la posibilidad de *decir* más allá de lo dicho; de mostrar cómo un acto no significa nunca en sí mismo, de forma aislada, ya que es siempre la expresión del modo de ser de un personaje, su manera de ver el mundo.

De ahí la importancia asignada por Balzac al *diálogo* utilizado no como recurso descriptivo o expositivo sino como momento dramático que permite mostrar el carácter, el sentir o el pensar de un personaje. En el diálogo, el lenguaje se hace cuerpo, vida, pues lo que dicen los personajes tiene el poder de resumir o de contener toda la alegría, el sufrimiento, el pasado, el presente y el futuro de sus vidas. Lo único que dice Eugenia, refiriéndose a su primo Charles unas pocas páginas antes del final, con lo cual muestra su profundo sufrimiento, y con seguridad “dice más” que un cúmulo de reflexiones, es: “¿será posible que no me escriba una sola vez en siete años?”³⁴.

3. La actualidad como decir de la obra

Ahora bien, se ha insistido hasta aquí que lo propio de la obra literaria, y de la obra de arte en general, está en ser una experiencia de acontecimiento de sentido, de apertura al mundo. Este acontecimiento se caracteriza por ser justamente presente siempre abierto, actualidad (*Gegenwärtichkeit*), a modo de un sentido que hace *presencia*. El análisis del

³³ H. Balzac, *Eugenia Grandet*, Historia de la Literatura (Barcelona: RBA Editores, 1995) XXXVII –VIII.

³⁴ Balzac, *Eugenia...*, 183.

sentido del arte como actualidad, como experiencia *presente*, permitirá precisar aún más por qué su encuentro con el mundo es ante todo una experiencia originaria del lenguaje.

En el caso específico del texto literario, la *actualidad* de su sentido se encuentra fundada en el “encuentro” del lector con la palabra escrita. *Comprendemos* un texto porque poseemos de antemano un lenguaje, un sistema de signos, una historia que nos permite acceder, de cierta manera, a los sentidos que se activan en su lectura. La lectura – de una obra literaria – es un acto de complicidad, de diálogo silencioso entre el lenguaje del texto y el lenguaje del lector, entre tradiciones y saberes que se entrecruzan y permiten la comprensión³⁵.

Pero lo propio del lenguaje literario se aclara si se precisa el sentido del acto de la lectura como un acto de complicidad. Ésta no tiene que ver con un estado de simpatía generado por la identificación plena o parcial del lector con lo planteado o dicho por el autor. Más que tratarse de estar de acuerdo o en desacuerdo, la complicidad consiste en la aparición de un *nuevo sentido*, lo cual es posible si se deja a un lado la interpretación literal o fragmentada del texto.

Se *comprende* una obra literaria no porque estemos en condición de recordar datos y palabras precisas o de representarnos determinados acontecimientos, sino porque somos capaces de percibir en la narración una nueva manera de ver el mundo, la sociedad, el hombre. Se comprende a Balzac, valga reiterar, cuando se reconoce que su obra expresa una visión del mundo de la sociedad francesa del siglo XIX, y no porque se puedan

evocar la trama, los personajes o los temas de sus narraciones.

La complicidad dada en la lectura de la obra literaria, como un encuentro con el *sentido* de ésta, es posible porque el lenguaje literario tiene el poder de sobrepasarnos a nosotros mismos, de crear un interés y una pasión tal por lo que leemos que nos encontramos atrapados por el texto, y ya nada de lo que se diga en él puede ser indiferente. Refiriéndose a la obra literaria, Merleau-Ponty afirma:

La realeza del lector es sólo imaginaria puesto que todo su poderío lo alcanza de esa máquina infernal que es el libro, artefacto para producir significaciones. Las relaciones del lector con el libro se parecen a esos amores en los que al principio dominaba uno de los dos, porque tenía más orgullo o más petulancia; hasta que muy pronto esto se derrumba y es el otro, más taciturno, más sabio, quien gobierna. El momento de la expresión es aquel en el que la relación se invierte, en el que el libro toma posesión del lector³⁶.

La posesión que lleva a cabo la obra literaria del lector es posible porque el lenguaje literario tiene el poder de interrogar, de interpelar a su intérprete, haciendo emerger sentidos jamás previstos por el autor o por la misma obra. Pero el poder de interrogación de ésta se da a su vez gracias a la mirada dirigida por el lector a la obra. Es éste quien, atrapado en lenguaje de la obra, embebido por sus palabras y narraciones, permite que la obra lo interroge, que surjan nuevas significaciones, las cuales lo instalan en el *sentido* que adquiere para él la obra.

³⁵ Cf. Merleau-Ponty, *La prosa...*, 36, E. F. 18.

³⁶ Merleau-Ponty, *La prosa...*, 37-8, E. F. 20.

La comprensión de la obra literaria se presenta así como un verdadero acto de *creación* por parte del lector, pues éste experimenta la obra “como si” la hubiera creado de principio a fin. Su ser *actual* se vive como creación, en la medida en que la lectura –el encuentro del lector con el texto– hace posible la aparición de nuevos sentidos. En rigor, el lenguaje literario es el *sentido* que brota de este encuentro; no puede ser concebido como el sistema de palabras, signos y expresiones que estructuran el texto. El lenguaje literario, dirá Merleau-Ponty, se desliza entre las palabras, anuncia nuevos sentidos, los cuales despiertan todo el interés, la atención del lector, lanzándolo más allá de sí mismo, es decir, más allá de su propio lenguaje, de los sentidos que él hubiera podido prever y suscitar con preguntas explícitas.

El lenguaje literario, de acuerdo con lo dicho, está referido esencialmente a la experiencia llevada a cabo en el acto de lectura, que el lector vive como abandono de sí mismo, de entrega a un mundo que va naciendo en cada página leída. Sin embargo, el acto de leer presupone el manejo de un lenguaje común, el lenguaje convencional –presente tanto en la obra como en el lector–, sin el cual sería imposible la creación de la obra, ya sea por parte del lector o de su autor.

Merleau-Ponty distingue, al respecto, el lenguaje hablado del lenguaje hablante. El primero corresponde al lenguaje convencional, caracterizado por los signos cuyo sentido o significación ha sido instituido socialmente. Es el lenguaje comúnmente aceptado, el lenguaje que “se habla”, aquel que utilizamos para comunicarnos con los demás. El lenguaje hablante es el que se *crea* en cada momento de la lectura, aquel que tiene el poder de in-

terrogarnos y, en este sentido, de hacer emerger nuevas significaciones, ya que posee como rasgo esencial el hecho de no encontrarse atrapado en el significado literal o convencional de las palabras³⁷.

El lenguaje convencional –lenguaje hablado– y el lenguaje literario –lenguaje hablante–, no obstante las diferencias señaladas, conforman una “unidad” inseparable. Se trata de las mismas palabras y de la misma sintaxis que, impregnadas de los modos particulares de decir del autor, encuentran nuevos tonos, nuevas voces al contacto con la experiencia del lector, con el saber “acumulado” en la apropiación y uso de su lengua y, en general, con el saber de su experiencia del mundo de la vida:

He dado mi conocimiento de la lengua, he aportado lo que sabía sobre el sentido de estas palabras, de estas formas, de estas sintaxis (...). A favor de esos signos en los que el autor y yo hemos convenido, porque hablamos la misma lengua, me ha hecho creer que nos hallábamos en el terreno común de las significaciones adquiridas y disponibles. Se ha instalado en mi mundo. Y luego, insensiblemente, ha desviado los signos de su sentido ordinario, y helos aquí arrebatándome como un torbellino hacia ese otro sentido que voy a encontrar (...) ³⁸.

Son los mismos signos, las mismas palabras que ahora, haciendo parte de la obra literaria, adquieren una significación distinta a la convencional, pues el contexto al que pertenecen –la experiencia del autor y del lector convertidas en obra– tiene la característica de configurar un nuevo orden del discurso, una narración que continuamente rompe el

³⁷ Merleau-Ponty, *La prosa...*, 38, E. F. 20.

³⁸ Merleau-Ponty, *La prosa...*, 36, E. F. 18.

sentido tradicionalmente asignado a las palabras. El lenguaje literario, como encuentro actual con la obra en el acto de la lectura, plantea siempre la posibilidad de la recreación de su sentido, a diferencia del lenguaje convencional que, en tanto sistema de reglas y usos establecidos, funciona como una teoría científica del lenguaje –lingüística– ya definida.

El lenguaje literario, entonces, surge en el lector como comprensión del sentido de la obra, actualizada o recreada desde la propia experiencia; el lenguaje convencional, por su parte, lo constituyen las palabras, las estructuras sintácticas y semánticas de una lengua cuyo sentido se encuentra restringido a sus usos convencionales y a lo establecido por los estudios científicos del lenguaje. Hay con esto una experiencia viva, actual, de la palabra –lenguaje literario– en el acto de leer, y una experiencia racional, científica, que concibe el sentido de la palabra a través de la sintaxis y el concepto –lenguaje convencional.

Pero, ¿cómo entender, entonces, la “unidad” entre el lenguaje convencional y el lenguaje literario? Es posible decir algo nuevo sólo si se comparte el lenguaje común, ya que es justo a partir de él, y no fuera de él, que se puede explicar cómo es posible el arte y, en general, toda creación. Así como el científico puede plantearse y crear teorías con un alto nivel de abstracción, precisamente porque ha experimentado el mundo concreto de la vida; así como el pintor sólo puede crear una nueva obra, un nuevo estilo, desde la tradición instaurada por el lenguaje de la pintura; del mismo modo el escritor puede crear una novela porque se ha apropiado de un sistema convencional de signos que le ha permitido encontrar su propia manera de significar, de expresarse.

El lector, a su vez, puede crear el sentido de la obra porque posee aquel sistema común de signos que le permite acceder y comprender el mundo abierto por ésta. La complicidad del encuentro llevado a cabo en la lectura de la obra literaria es, por ello, una experiencia del lenguaje en la que el lenguaje convencional abre paso al descubrimiento de otras posibilidades de interpretación.

El poder del lenguaje convencional de hacer emerger, a pesar de él mismo, el lenguaje literario, la experiencia viva de la palabra, tiene que ver con el reconocimiento de su génesis: no ser dado originariamente como lenguaje consignado en los diccionarios, como el lenguaje definido por los estudios de la lingüística, sino como experiencia de vida. Desde que se nace, se inicia una experiencia de apropiación de la lengua en la que los signos, las expresiones, están en relación con maneras de pensar, de sentir, de actuar. En la medida en que “entramos” a la cultura y al mundo a través de la lengua, su experiencia y uso se traducen en el saber que nos apropiamos de la tradición.

Este saber de la tradición, incorporado en la experiencia del mundo de la vida, tiene por característica el vivirse en la espontaneidad del trato cotidiano con las cosas y con las demás: “Tenemos este saber adquirido de la misma manera que tenemos unos brazos, unas piernas, y lo usamos sin pensar en él, de la misma manera que “encontramos” nuestras piernas o nuestros brazos, sin pensar en ellos”³⁹.

El lenguaje convencional en el hablante, teniendo en cuenta lo dicho, se vive también como *actualidad*, como temporalidad, dado que en el uso de la lengua se concentra la experiencia de vida como tradición y como cultura. La presencia definitiva y determi-

³⁹ Merleau-Ponty, *Signos...*, 27, E. F. 26.

nante del lenguaje convencional en el lenguaje literario la expresa Merleau-Ponty en relación no sólo con el acto de lectura sino también con el acto de escritura emprendido por el escritor:

El hombre que escribe, si no se contenta con continuar la lengua, destruye, si se quiere la lengua común, pero realizándola. La lengua dada que la traspasa de parte a parte y traza ya una figura general de su pensamiento más íntimos, no está ante él como una enemiga, está toda ella dispuesta a convertir en adquisición todo lo que él, escritor, significa de nuevo. Es como si hubiese sido hecha para él, y él para ella, como si la tarea de hablar a la cual se le ha consagrado al aprender la lengua fuese él mismo con más gusto título que el latir de su corazón, como si la lengua instituida llamase a la existencia, juntamente con él, a uno de sus posibles⁴⁰.

El escritor, al igual que el lector, encuentra una manera propia de nombrar el mundo desde el lenguaje convencional porque éste se ha hecho cuerpo, vida; ha sido la única manera que tiene de expresarse, de relacionarse con los demás, de existir. La relación íntima entre el lenguaje convencional y el lenguaje literario, que no es otra que la dada en el encuentro del autor o del lector con la obra, se comprende si no se pasa por alto que dicho encuentro es fundamentalmente actualidad (*Gegenwärtlichkeit*), temporalidad presente.

En la obra de Proust⁴¹, por ejemplo, la experiencia del lenguaje literario aparece esencialmente como temporalidad porque es el

tiempo presente, el tiempo vivido, el que permite comprender los acontecimientos pasados y futuros de la trama. Para el lector de Proust es posible la experiencia de la temporalidad del lenguaje de la obra literaria, no como sucesión de hechos o acontecimientos narrados sino precisamente como acontecimiento o experiencia de la vida, porque el lector, además de involucrar un sistema de signos convencionales, ha involucrado su propia vida, se ha entregado en cada momento de la lectura.

Para el autor de *En busca del tiempo perdido*, el tiempo no es una realidad objetiva, dado que se vive como “algo” que le *sucede* a los personajes. Es el *recuerdo*, no como evocación de momentos vividos –estado mental de representación de hechos pasados–, sino precisamente como experiencia o acontecimiento actual, aquello que le permite a Swann afirmar la intensidad de su amor por Odette y, a su vez, comprender, desde el presente, los momentos compartidos por los dos. El recuerdo no tendría el poder de traer, con la misma nitidez y contundencia, experiencias vividas si no estuviera anclado en un presente, si no existiera la mirada que se dirige a las cosas –el ser visible que percibe y es percibido–, en otras palabras, si el recuerdo no fuera esencialmente un recuerdo corporal, temporalidad siempre fundada en el presente vivido⁴².

Es porque Swann se encuentra cautivo de su percepción –del horizonte de visibilidad e invisibilidad del presente que hunde sus raíces en su vida pasada y futura– que se puede comprender cómo la música de la sonata de Vinteuil tiene el poder de hacerle *recobrar*, vivir nuevamente, los más pequeños y signi-

⁴⁰ Merleau-Ponty, *Signos...*, 93, E. F. 99.

⁴¹ Merleau-Ponty hace comentarios sueltos a la obra de Proust que se consideran igualmente importantes para comprender su concepción ontológica del arte como experiencia originaria de la palabra.

⁴² B. Waldenfels, *Olvido y recuerdo corporal*, trad. Roberto Walton, manuscrito en mimeo, 8 y ss.

ficativos detalles de los momentos compartidos con Odette⁴³. Swann, sin proponérselo, sin tener intenciones explícitas de recordar a Odette –antes, por el contrario, queriendo distanciarse de ella y olvidarla–, se encuentra, de repente, “ante” el recuerdo vivido de su amada; siente el poder de su mirada, el tono de su voz, la suavidad de sus manos, la textura y color de los pétalos de crisantemo que él fue besando, junto a su pecho, como preludio de su primera noche de amor.

El estremecimiento y la angustia vividos por Swann en este recuerdo –el poder *comprender*, únicamente en ese momento presente, sin Odette, lo que significó para ella– son posibles porque las experiencias vividas, como Proust mismo afirma, se encuentran tejidas en la red del cuerpo⁴⁴. El tiempo recobrado, de este modo, no indica una experiencia que, por decirlo así, proceda del pasado al presente o viceversa, puesto que, como experiencia ontológica, sucede en la simultaneidad del tiempo presente, atravesando la vida en su totalidad. Si para Proust la vida se crea en la memoria, ello quiere decir que nace en la temporalidad del presente del tiempo vivido.

Proust ha sabido comprender el sentido esencialmente temporal de la experiencia humana y por ello ha podido expresar y explorar su significación en el mundo creado por su literatura. La grandeza de Proust está en haber mostrado que la temporalidad es un acontecimiento corporal presente que define y determina el curso y la comprensión del mundo. Su valor literario no está, en este

sentido, en haber tomado el tiempo como eje central de su obra sino en haber mostrado que el fenómeno de la temporalidad define el sentido de la vida y por ello el de la propia creación literaria. Proust es capaz, en otras palabras, de expresar, en lenguaje literario, el carácter temporal de la existencia, porque ha comprendido su manifestación primordial como experiencia del mundo de la vida⁴⁵.

Interesa subrayar que, con lo anterior, la obra de Proust pone en evidencia el sentido del lenguaje literario como temporalidad, pero esto no se logra únicamente al entender a ésta como una experiencia “vinculada” con el presente sino al plantear que la temporalidad tiene que ver fundamentalmente con el fenómeno de la *comprensión*. La experiencia de escuchar la sonata de Vinteuil, por ejemplo, no consiste siquiera en hacerle volver a vivir, con la misma o con mayor intensidad, los momentos compartidos con Odette, sino en permitirle comprender la relación que tuvo con ella.

El fenómeno de la comprensión, como se ha insistido, no consiste en la adecuación de ideas y recuerdos con experiencias o hechos pasados, sino que, como acto de descubrimiento, permite que lo vivido jamás retorne como algo idéntico. El comprender se asemeja, como señala Merleau-Ponty en varios pasajes de su obra, a un destello, a un instante de luz que ha sido posible desde la oscuridad, desde el misterio. En el caso de la obra de Proust, este misterio –la vida de Swann, del propio Proust, etc.– se traduce en fuente inagotable de experiencias, en destellos de

⁴³ “Pero, de pronto, fue como si Odette entrara, y esa aparición le dolió tanto, que tuvo que llevarse la mano al corazón (...). Todos los recuerdos en que Odette estaba enamorada de él, que hasta aquel día lograba mantener invisibles en lo más hondo de su ser, engañados por aquel brusco rayo del tiempo el amor y creyéndose que había tornado, se despertaron, se encontró con aquello mismo que dio eterna fijeza al elemento específico y volátil de la dicha perdida (...)”. Cf. M. Proust, *Por el camino de Swann* (Barcelona: R.B.A Editores, 1995) 406-7.

⁴⁴ Proust, *Por el camino...*, 408.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta, 1985) 432-3, E. F. 486.

luz que permitieron encontrar, sólo parcialmente, el sentido de lo vivido.

Comprender algo, como una experiencia de apertura al mundo, no significa haber encontrado las palabras o las imágenes precisas para nombrar algo; no se trata de una salvación, de una experiencia que termine de explicarnos, de una vez por todas, lo que nos pasa. El fenómeno del comprender tiene que ver más con la fatalidad, con un destino que se impone a pesar nuestro, con una experiencia que hace estremecer a Swann de dolor, de nostalgia, de alegría.

La creación es más un destino que se impone en las manos, en la mirada del artista, que una acción deliberada. El artista termina encontrando su propia manera de decir a fuerza de tanto escribir, de dejar que las cosas y el mundo le hablen. El lenguaje de la literatura puede nombrar y recrear el mundo porque el encuentro que celebra se vive como *Stiftung*, como experiencia de inauguración permanente del sentido del mundo de la vida.

Bibliografía

- Balzac, H. *Eugenia Grandet*. Historia de la Literatura. Barcelona: RBA Editores, 1995.
- Chomsky, N. *Lingüística cartesiana: Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*. Madrid: Gredos, 1969.
- Descartes, R. *Discurso del método, Dióptrica, Meteoros y geometría*. Madrid: Alfaguara, 1981.
- Hume, D. *Investigación sobre el entendimiento humano*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- Husserl, E. *Experiencia y juicio*. México: UNAM, 1980.
- . *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. S.c.: S.e., 1997.
- . *Investigaciones lógicas*. Vols I y II. Barcelona: Altaya, 1995.
- Locke, J. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: F. C. E., 1956.
- Merleau-Ponty, M. *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta, 1985.
- . *Filosofía y lenguaje*. S.c.: Editorial Proteo, 1969.
- . *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.
- . *La prosa del mundo*. Madrid: Tauros, 1971.
- . *La prose du monde*. París: Gallimard, 1969.
- . *Sens et non-sens*. París: Gallimard, 1996.
- . *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977.
- . *Signes*. París: Gallimard, 1960.
- . *Signos*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- Platón. *Diálogos*. Vol. II. Madrid: Gredos, 1985.
- Proust, M. *Por el camino de Swann*. Barcelona: R.B.A Editores, 1995.
- . *Sobre la lectura*. Valencia: Pretextos, 1989.
- Stendhal. *Rojo y negro*. Barcelona: Editorial RBA, 1995.